

Santa Mariana de Jesús: entre devoción, virtud y memoria de Quito

Saint Mariana de Jesús: Between Devotion,
Virtue and Quito's Memory

Melissa Morales B.

melissa.morales1402@gmail.com

Pontificia Universidad Javeriana

Fecha de envío: 22/06/2026

Fecha de aceptación: 16/07/2026

DOI: <https://doi.org/10.18272/anima.v6i.4399>



Resumen

Este artículo analiza, a partir del contraste entre dos representaciones pictóricas de Santa Mariana de Jesús producidas durante el período colonial y republicano en lo que hoy es el Ecuador, las transformaciones del modelo de feminidad que circuló en cada contexto histórico. Mediante el examen de un retrato colonial atribuido a Hernando de la Cruz (1645) y de la representación republicana *Santa Mariana catequista* (1876), de Joaquín Pinto, se leen las obras desde los espacios a través de los que la santidad de Mariana de Jesús se imagina y legitima: mientras que la imagen colonial se concentra en la penitencia y en la experiencia espiritual vivida en un ámbito privado, la obra republicana desplaza a la santa hacia un espacio social de enseñanza religiosa y formación moral de la comunidad. Desde una perspectiva histórico-visual, se sostiene que esa reconfiguración responde a los intereses de las estructuras de poder de cada época. En consecuencia, las representaciones de la santa se entienden como dispositivos de construcción simbólica que articulan religión, género y orden social, y que revelan las expectativas culturales asociadas a la feminidad a lo largo de la línea temporal propuesta.

Palabras clave:

Mariana de Jesús, arte religioso, género, feminidad, Ecuador

Abstract

Drawing on the contrast between two pictorial representations of Saint Mariana de Jesús produced during Ecuador's colonial and republican periods, this article analyzes the transformations of the model of femininity that circulated in each historical context. Through the study of a colonial portrait attributed to Hernando de la Cruz and Joaquín Pinto's republican painting *Santa Mariana catequista* (1876), the works are read from the spaces through which the saint's holiness is imagined and legitimized. Whereas the colonial image centers on penance and on spiritual experience lived out within a private sphere, the republican work relocates the saint into a social space of religious teaching and the community's moral formation. From a historical-visual perspective, it is argued that this reconfiguration responds to the interests of the power structures of each period. Consequently, the representations of the saint are understood as devices of symbolic construction that articulate religion, gender, and social order, and that reveal the cultural expectations associated with femininity along the proposed timeline.

Keywords:

Mariana de Jesús, religious art, gender, femininity, Ecuador

Las representaciones visuales de las mujeres constituyen una fuente reveladora para comprender los modelos de feminidad que circularon en distintos contextos históricos. En este marco la vida y la veneración de Santa Mariana de Jesús, primera santa del Ecuador, ofrecen una entrada especialmente significativa para analizar la relación entre religión, género y cultura visual. El presente artículo se pregunta cómo se transformó la imagen de la santa entre los períodos colonial y republicano en el territorio ecuatoriano, y qué revela ese cambio sobre los ideales de feminidad promovidos en cada momento. Para responder, se analizan principalmente dos cuadros, el retrato colonial llamado *Mariana de Jesús* (1645) atribuido a Hernando de la Cruz y la representación republicana de Joaquín Pinto, *Santa Mariana catequista* (1876). Ambas obras se leen desde los espacios en los que la santidad se imagina y legitima, pues mientras la primera sitúa a la santa en el ámbito de la penitencia y el recogimiento privado, la segunda la desplaza hacia un espacio social de enseñanza moral y religiosa. Se sostiene, así, que estas imágenes no fueron neutrales, ya que funcionaron como instrumentos de construcción simbólica que articularon religión, orden social y género, y que respondieron a las necesidades políticas, sociales y religiosas de su tiempo (Carrera Núñez, *Mariana de Jesús a través de la mirada de Pinto y Mideros* 50-56; De Tena Ramírez).

Este análisis parte de una comprensión del género como una construcción social e histórica que se produce y naturaliza mediante la reiteración de normas y prácticas, a través de la cual las personas «llegan a ser» mujeres u hombres (Butler; Beauvoir). Desde esta perspectiva, la iconografía no se entiende solo como un conjunto de atributos visuales, sino como un dispositivo que modela comportamientos, afectos y formas de presencia en el espacio social (Mulvey). Leer las representaciones de Santa Mariana de Jesús desde este marco permite tratarlas como construcciones culturales vinculadas a modelos específicos de feminidad, y no como simples reflejos de la devoción. Estas herramientas se retomarán a lo largo del análisis para comprender cómo se representa la mirada en el retrato colonial, cómo la repetición de ciertas imágenes consolidó un modelo de virtud y cómo la obra republicana introdujo cambios en la representación del espacio. Para ello, es importante comprender el contexto en el que se inscriben las obras.

Quito entre dos órdenes

Mariana de Jesús (1618-1645), conocida como la Azucena de Quito, vivió como beata seglar y terciaria franciscana bajo la dirección espiritual de la Compañía de Jesús (De Tena Ramírez 292; Morán de Butrón 31-35). Su vida se caracterizó por rigurosas mortificaciones corporales y penitencias. Esta entrega sacrificial culminó en 1645, cuando ofreció su vida como víctima expiatoria para salvar a Quito de los terremotos y epidemias que asolaban la ciudad, tras lo cual brotó milagrosamente una azucena de su sangre (De Tena Ramírez 305-306).

Reconocida por sus virtudes heroicas, fue beatificada en 1853, declarada «Heroína de la Patria» por el Congreso del Ecuador en 1946 y canonizada en 1950, convirtiéndose en el símbolo máximo de la identidad mística y nacional del Ecuador (De Tena Ramírez 292; Carrera Núñez, *Mariana de Jesús a través de la mirada de Pinto y Mideros* 17, 23-25). La consolidación de su culto y la amplia difusión de su imagen dieron lugar a un repertorio visual que fue reinterpretándose según las necesidades espirituales, sociales y políticas de cada época, de modo que sus imágenes, más allá de testificar la devoción, operan como espacios donde se definen modelos de feminidad.

Ese repertorio se produjo en dos escenarios sociales distintos que conviene presentar de manera comparativa. En la Real Audiencia de Quito, que estaba organizada en un orden político confesional, la participación femenina en la sociedad colonial adoptó vías diferenciadas que habilitaron una intensa religiosidad doméstica fuera del convento. En ese marco se inscribe la propia santa, cuya religiosidad se desarrolló íntegramente en el ámbito doméstico (Morán de Butrón 31-35). Los conventos, además, sostuvieron talleres y circuitos de encargo artístico que consolidaron redes entre familias y casas religiosas (Kennedy-Troya, *Monasterio de la inmaculada concepción* 21-27). La santidad femenina posible en este orden era, por tanto, una santidad de puertas adentro, vivida en la penitencia privada y validada por la dirección espiritual masculina.

Tras la independencia, en cambio, la imagen de la santa fue reinterpretada como un modelo de virtud cívica. Comisiones artísticas, catequesis y ceremoniales proyectaron un ideal femenino útil para el orden republicano. Bajo gobiernos conservadores, con una fuerte alianza entre la Iglesia y el Estado, la beatificación de 1853 integró su figura a un proyecto moralizador que disputó al liberalismo la definición de los roles de la mujer, madre, maestra y benefactora. Además, la acción de cofradías, congregaciones y obras de caridad la situó en el espacio pedagógico y asistencial (Carrera Núñez, *Misticismo patriótico en el arte republicano* 33-35; Carrera Núñez, *Mariana de Jesús a través de la mirada de Pinto y Mideros* 23-24, 50-56).

Estos dos órdenes, religioso y político, definieron los espacios desde los cuales una mujer podía ser reconocida como virtuosa. El contraste entre el retrato de Hernando de la Cruz y el lienzo de Pinto que se analiza a continuación traduce visualmente este desplazamiento, de la penitencia doméstica al aula catequística, y con él, el paso de un modelo de feminidad a otro.

La santa penitente en la colonia

Dentro de este corpus, el retrato atribuido a Hernando de la Cruz constituye un punto de partida fundamental, pues fijó varios de los elementos iconográficos que acompañarían las representaciones posteriores de la santa. Su autoría, sin embargo, plantea un problema que conviene explicitar. La atribución se apoya sobre todo en la tradición y en el testimonio del hagiógrafo Morán de Butrón —quien sugirió que el jesuita, director espiritual de la santa, pudo haber pintado la obra por la cercanía que mantenía con ella— por sobre evidencia documental firmada que permita confirmarla; e incluso su datación oscila entre 1645 y 1646 (De Tena Ramírez; Morán de Butrón). Más que resolver esta cuestión, lo decisivo aquí es comprender la función que cumplió la imagen. Realizada poco después de la muerte de la santa, la obra construyó un modelo visual de santidad y, al difundirse, fijó una iconografía reconocible que las representaciones posteriores no harían sino reproducir y reelaborar.

La pintura (fig. 1) organiza esa santidad en torno a la penitencia, el recogimiento y la mortificación del cuerpo. En el lienzo, la santa dirige la vista hacia una calavera, unos cilicios y un crucifijo, símbolos de la memoria de la muerte y de la *imitatio Christi*, que destacan sobre un fondo oscuro. Con las manos cruzadas y la mirada baja, encarna la obediencia y la humildad, mientras que el ramo de tres azucenas que sostiene la vincula con su epíteto y con el ideal de castidad. La hagiografía de Morán de Butrón resulta clave para leer este motivo, pues afirma que en ella resplandeció la castidad con la misma blancura de la azucena (207-208) y recoge la tradición según la cual una azucena brotó de su sangre tras su muerte (106-107). Esta lectura simbólica explica por qué el lirio blanco se consolidó como una marca de pureza en su imagen pública.

Estos atributos, sin embargo, no operan como un simple inventario devocional. Como ha mostrado Friedman, la calavera sobre la que la santa fija la vista deja de ser un recurso genérico de la iconografía del género del *vanitas* para volverse un dispositivo reflexivo, ya que la santa contempla el cráneo y se reconoce a sí misma en él, de modo que la imagen reordena el valor de la apariencia bajo el lente de la muerte (84-87). La azucena además de remitir a la castidad también proyecta el milagro según el cual lirios blancos brotaron de la sangre que la sirvienta indígena Catalina de Alcocer recogía de las penitencias de la santa, lo que enlaza el atributo floral con la mortificación del cuerpo (Friedman 81-83). Así, los signos que parecen solamente emblemas de pureza son en realidad una meditación sobre la fugacidad de la carne y sobre la entrega sacrificial de Mariana de Jesús.



Fig. 1. Hernando de la Cruz, Mariana de Jesús, 1645, óleo sobre tela, 127 x 101 cm. Convento del Carmen Alto, Quito.

Leída en su función, la imagen no busca tanto mostrar el sufrimiento como invitar a la audiencia a imitarla. Como precisa De Tena Ramírez, esta primera iconografía presenta a una muchacha joven y pálida, pero de rostro agradable y sereno, de modo que la atracción devocional se sitúa más en la serenidad del semblante que en las marcas de la fatiga penitencial (84). El retrato propone, así, un ideal de feminidad disciplinada en donde la virtud se ofrece como un modelo a imitar, y la belleza serena funciona como un guion de conducta que ordena los afectos y orienta el comportamiento de quien mira. Esa serenidad, además, encierra una paradoja que las fuentes coloniales explicitan. Según las hagiografías, el rostro pálido que las penitencias daban a Mariana de Jesús fue sustituido por una belleza que Dios le concedió para disimular sus virtudes y evitar que la tuvieran por santa, de manera que su semblante operaba como una suerte de velo divino antes que como un reflejo fiel de su apariencia (Friedman 91-93). La feminidad que el retrato modela remite a una tensión constitutiva entre vanidad, visibilidad y humildad, pues la belleza que atrae la devoción es también aquello que la santa debía renunciar y ocultar.

Esta tensión puede leerse con Mulvey, pues la santa es construida como objeto de una mirada devocional que encuentra placer en su belleza, al mismo tiempo que la hagiografía insiste en que esa belleza no le pertenece. La imagen organiza así una lógica visual en la que la mujer es mirada, pero no se mira, ofrecida a la contemplación pero

despojada de la propiedad sobre su propia apariencia. La mirada baja de la santa, en este sentido, no es solo un signo de humildad: también es la condición que habilita el placer visual del espectador devoto, quien puede contemplarla sin ser interpelado por su mirada. El retrato colonial modela, entonces, una feminidad que existe para ser vista y admirada, pero cuya virtud consiste precisamente en no reclamar esa visibilidad como propia.

La relevancia de este retrato reside en su condición de prototipo a partir del cual se configuró un repertorio visual que circuló de manera amplia en grabados y versiones derivadas. Por tanto, la iconografía de la santa nace de un proceso de circulación y repetición visual que se extendió a ambos lados del Atlántico, impulsado por las hagiografías y las estampas que acompañaron su causa de beatificación (De Tena Ramírez).

Ese proceso puede rastrearse, aun dentro del periodo colonial, en una serie de estampas que reprodujeron, con variaciones, los elementos fijados por Hernando de la Cruz como modelo de autoridad (De Tena Ramírez 296). El grabado de Juan Bernabé Palomino, incluido en la primera edición impresa de *La Azucena de Quito* de Morán de Butrón (1724), representó una visión idealizada del instante en el que la santa ofrece su vida a Dios para evitar el castigo de Quito, conservando la dulzura del rostro y la postura de ofrecimiento (De Tena Ramírez 305-306). La estampa de Sotomayor, incorporada a la edición de 1732, retomó de manera muy cercana la composición del retrato colonial, añadiendo elementos como el ojo de la providencia y una estrella en los extremos superiores (De Tena Ramírez 306). Más tarde, en la edición romana de la hagiografía de Juan del Castillo (1776), el dibujante Angelo Ricci y el grabador Pietro Bombelli realizaron una nueva versión en la que la santa aparece de rodillas ante un Cristo imponente y «terrible», presto a castigar a la ciudad cuyas torres se derrumban en el fondo. Además, aunque Bombelli suprimió atributos jesuitas como el anagrama IHS para darle un aspecto más secular tras la supresión de la orden, mantuvo la azucena y su simbolismo sacrificial (De Tena Ramírez 310-311).

La comparación de estas obras revela tanto continuidades como variaciones. Ciertos elementos como la azucena, la mirada baja y la postura de humildad o de ofrecimiento, se repiten y se reconocen de una imagen a otra, mientras otros se modifican o suprimen según el contexto de producción y los intereses devocionales, criollistas o patrióticos de cada momento. Esa repetición de un núcleo iconográfico estable, sumada a su difusión transatlántica, permitió construir una imagen colectiva y reconocible de la santa. La reiteración iconográfica opera de modo análogo al género en Butler, que es producido mediante la repetición estilizada de normas. Cada estampa que reproduce la azucena, la mirada baja y la postura de humildad no solo copia un modelo visual, sino que vuelve a ejecutar y a naturalizar un guion de feminidad, hasta que la penitencia silenciosa aparece como la forma evidente, y no construida, de la virtud femenina. La concepción colonial de Mariana de Jesús no es, por tanto, el producto de una obra aislada, sino el resultado de

un proceso acumulativo de circulación y resignificación visual que normalizó un modelo preciso de virtud femenina que descansa sobre la penitencia silenciosa y la obediencia (De Tena Ramírez; Carrera Núñez, *Mariana de Jesús en el arte de Pinto y Mideros* 50-56).

Para comprender el giro que introduce la imagen republicana conviene atender al artista que la produjo. Joaquín Pinto (1842-1906) fue un pintor quiteño de formación mayoritariamente autodidacta que, bajo la influencia de la academia, se insertó en la línea paisajista y costumbrista, con un interés sostenido por representar a los tipos indígenas y mestizos de la sociedad quiteña (Carrera Núñez, *Mariana de Jesús a través de la mirada de Pinto y Mideros* 27-32). Devoto de los mercedarios y cercano a las carmelitas y a los jesuitas, recibió numerosos encargos religiosos. Su producción, sin embargo, no se agota en el encargo devocional, pues Pinto fue también el ilustrador del proyecto historiográfico con el que la élite conservadora buscó dar forma visual a la nación.

Joaquín Pinto trabajó de cerca con Federico González Suárez —historiador y futuro arzobispo de Quito—, para quien grabó las láminas del *Estudio histórico sobre los Cañaris* (1878) y, más tarde, las del «Atlas arqueológico» que acompañó su *Historia general de la República del Ecuador* (1892) (Kennedy-Troya *Élites y la nación en obras* 25-45). Ese mismo repertorio de tipos, costumbres y antigüedades fue reunido después por Jacinto Jijón y Caamaño, arqueólogo y dirigente católico que se consideraba a sí mismo como un continuador de González Suárez, y en cuyo museo se conserva hoy buena parte de la obra del pintor (Kennedy-Troya, *Élites y la nación en obras* 43-69). La trayectoria de Pinto se inscribe así en un programa compartido por estas figuras, donde la escritura de la historia patria, la recuperación del pasado indígena y la moral católica convergían en una misma idea de nación (Kennedy-Troya, *Élites y la nación en obras* 14-15).

En ese horizonte se sitúa *Santa Mariana catequista* (1876), que rompe con la fórmula colonial (fig. 2). En la obra ya no resalta la sumisión penitente, sino que se presenta a la santa enseñando en un interior austero, de baldosas desgastadas y con una sencilla cruz de madera al fondo, donde instruye a adultos y niños indígenas, mestizos y negros. Desaparecen el cilicio, la calavera y la azucena, y con ellos el énfasis en la experiencia espiritual individual. En su lugar, la escena despliega una dimensión colectiva y pedagógica de la santidad.

Kennedy-Troya y Fernández-Salvador han leído este lienzo en una clave que apun-tala la presente lectura. Para estas autoras, Pinto rescata a Mariana de Jesús no por su espiritualidad interior, como hacían las fuentes coloniales, sino por su labor social como catequista, algo que su condición de beata volvía verosímil porque le permitía ejercer su apostolado puertas afuera. La diversidad étnica de los educandos, señalan, parece responder a la necesidad de imaginar la comunidad nacional como una corporación cristiana; al mismo tiempo, el cuadro otorga a la mujer una función relevante en la vida

pública ciudadana al destacar su papel de educadora, de modo que ella misma se convierte en un modelo de virtud cívica (Kennedy-Troya y Fernández-Salvador 169). La obra de Pinto traduce visualmente, así, el mismo desplazamiento de lo privado a lo público que organiza este análisis.



Fig. 1. Joaquín Pinto, *Santa Mariana catequista*, 1876, óleo sobre lienzo, 124 x 93 cm. Museo Nacional del Ecuador, Quito.

Este cambio transforma la función de la imagen. Más que ofrecer un modelo de recogimiento y sacrificio personal, la pintura construye a la santa como una figura activa en la formación moral de una comunidad diversa. Su santidad ya no se legitima solo por el sufrimiento, sino por su capacidad de orientar y educar a otros. La virtud femenina deja de expresarse exclusivamente a través de la penitencia y adquiere una dimensión pública, vinculada a la enseñanza y, por extensión, al proyecto republicano de construcción nacional. La obra funciona, en este sentido, como una pedagogía pública pues propone un modelo de mujer útil para el hogar y para la vida cívica (Carrera Núñez, *Misticismo patriótico en el arte republicano* 33-38; Carrera Núñez, *Mariana de Jesús a través de la mirada de Pinto y Mideros* 160).

Esta lectura se refuerza si se atiende al sentido nacionalizador de la cultura visual decimonónica. Como ha mostrado Kennedy-Troya, buena parte de la producción visual ecuatoriana producida entre 1840 y 1930 participó en la construcción e invención de la identidad nacional y definió desde la mirada de las élites los referentes morales e

históricos de la sociedad republicana (Kennedy-Troya, *Élites y la nación en obras* 15). Desde esa perspectiva, la representación de la santa trasciende la exaltación de una virtud religiosa individual y se convierte en un vehículo para difundir valores juzgados fundamentales para el orden social. La enseñanza religiosa que la imagen escenifica forma, además de creyentes virtuosos, sujetos moralmente aptos para integrarse al proyecto nacional promovido por las élites. La imagen, así, construye una idea de virtud ciudadana en la que la educación moral aparece como condición de pertenencia a la comunidad.

La Santa Mariana catequista no es un caso aislado, sino que participa de un programa visual más amplio que asoció la religión con la formación del ciudadano virtuoso. En 1879, Alejandro Salas pintó sendos lienzos del *Infierno* y el *Juicio Final* para la iglesia de la Compañía de Jesús en Quito que, utilizando un lenguaje barroco heredado de la colonia, encubrían un mensaje moderno orientado a resaltar la virtud cívica del nuevo ciudadano ecuatoriano (Kennedy-Troya y Fernández-Salvador 166-167). A lo largo del siglo, además, proliferaron temas como la *Educación de la Virgen* o el *Taller de San José*, en los que la tríada de personajes sagrados¹ se ofrecía al espectador como paradigma de la familia cristiana, resaltando ante todo a la madre como educadora y modelo de virtud para sus hijos. El propio Juan León Mera sintetizó el sentido de este imaginario al sostener que los padres criaban a sus hijos para un doble fin, cristianos para el cielo y ciudadanos para la patria, de modo que el primer fin aseguraba el segundo (Kennedy-Troya y Fernández-Salvador 167). En este horizonte, la enseñanza religiosa que escenifica el cuadro de Pinto formaba a creyentes virtuosos y, a la vez, a sujetos moralmente aptos para integrarse al proyecto nacional de la época.

Desde una perspectiva de género, la transformación es reveladora. Si la iconografía colonial privilegiaba una feminidad asociada al sacrificio, la obediencia y el recogimiento, la obra de Pinto propone una figura cuya influencia se ejerce a través de la educación y la orientación moral de otros. Este desplazamiento se inscribe en el ideal femenino que el proyecto conservador decimonónico promovía, en el que la mujer, concebida como madre, maestra y educadora moral, era vista como pilar de la construcción de la nación (Carrera Núñez, *Mariana de Jesús a través de la mirada de Pinto y Mideros* 24-25). Ahora bien, ese desplazamiento no amplía sin más los márgenes de acción de las mujeres; más bien, redefine los espacios desde los cuales podían ejercer autoridad a la vez que mantiene su legitimidad en cuanto a los valores asociados al cuidado, la enseñanza y la virtud cristiana. Así, en tanto el género se produce mediante la reiteración de normas y prácticas, la imagen autoriza una presencia pública femenina en la medida en que se concibe a la mujer como una autoridad maternal y pedagógica. La santa se convierte, entonces, en una mediadora entre la religión, la comunidad y el proyecto moral de la nación.

¹ En el caso de la Educación de la Virgen se representaba a la Virgen María junto a sus padres Santa Ana y San Joaquín, mientras que en el Taller de San José los protagonistas eran la sagrada familia.

De la penitencia a la pedagogía

Puestas en diálogo, las dos obras hacen visible el núcleo del argumento. La Mariana de Jesús colonial construye una santidad de interior representada por la penitencia, el sacrificio y la espiritualidad vividos en el ámbito privado, en un cuerpo que se mortifica y una mirada que se baja. La Mariana de Jesús republicana, en cambio, construye una santidad de relación representada por la enseñanza, la comunidad y la virtud social desplegadas en un espacio compartido. El cilicio y la calavera ceden su lugar al gesto pedagógico; la celda, a la escena de instrucción. Es importante mencionar que no se trata de una ruptura absoluta puesto que en ambos casos la legitimidad de la santa se fundamenta sobre la virtud cristiana. En este sentido, se trata de una reconfiguración del espacio desde el cual esa virtud debía manifestarse y ser reconocida. De esta manera, lo que cambia realmente es el modelo de feminidad que cada imagen ofrece a la mirada, pasando del recogimiento obediente al servicio formador.

En términos de Beauvoir, ninguna de las dos Marianas «nace». Ambas «llegan a ser» mediante los dispositivos visuales que cada época puso en circulación. Lo que el contraste revela no es la evolución de una misma mujer, sino la fabricación sucesiva de dos modelos de feminidad ajustados a las necesidades del orden social que los produjo. La santa penitente y la santa catequista son, en este sentido, dos respuestas visuales a una misma pregunta sobre qué debía ser una mujer virtuosa, formuladas desde estructuras de poder distintas pero igualmente interesadas en fijar la respuesta.

Conclusiones

Las diferencias entre las obras analizadas muestran que la representación de Santa Mariana de Jesús respondió tanto a transformaciones estéticas y devocionales como a cambios en las expectativas sociales sobre la mujer. Mientras el retrato colonial privilegió una santidad asociada al recogimiento, la penitencia y la espiritualidad desarrollada en espacios interiores, la imagen republicana la situó en ámbitos de interacción social donde el servicio, la enseñanza y la formación moral adquirieron mayor relevancia en la construcción de la virtud femenina.

Analizar estos desplazamientos permite comprender que la imagen de Santa Mariana de Jesús no fue estática, sino que se adaptó a las necesidades y valores de cada momento histórico sin perder su legitimidad religiosa. En este sentido, cada época construyó la Mariana de Jesús que necesitaba. La santa se convirtió en un referente a través del cual se proyectaron ideales de feminidad, se legitimaron determinadas formas de comportamiento y se reforzaron los valores considerados deseables para las mujeres. Así, más que representar únicamente una experiencia individual de santidad, sus imágenes permiten observar cómo distintas sociedades imaginaron, regularon y dieron sentido a lo femenino.

En esa medida, el análisis de la cultura visual permite advertir que las imágenes no solo representan el mundo social, sino que contribuyen a producirlo. En ellas se crean formas de percepción, afecto y sentido común que influyen en cómo se conciben el género, la moralidad y la vida colectiva. Esta dimensión suele naturalizarse y pasar desapercibida precisamente porque opera como un régimen de lo evidente. Sin embargo, comprender la cultura visual como un campo de poder permite reconocer su papel en la configuración de nuestras formas de pensar, habitar y organizar lo social, de tal manera que muestra que lo visual no es un espejo pasivo de la realidad, sino un dispositivo activo en la producción de ontologías sociales y políticas.

Referencias

- Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe*. Gallimard, 1949.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
- Carrera Núñez, Luis Fernando. *Mariana de Jesús en el arte de Pinto y Mideros (1876-1926)*. Serie Magíster, vol. 328, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2022.
- . *Misticismo patriótico en el arte republicano (1895-1926): Mariana de Jesús en la obra de Víctor Mideros*. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2018.
- De Tena Ramírez, Cristina. «Mortificación y martirio: la espiritualidad de los jesuitas en la imagen de Santa Mariana de Jesús, Azucena de Quito». *A la luz de Roma. Santos y santidad en el Barroco Iberoamericano*, vol. 2, editado por Fernando Quiles García et al., Roma Tre-Press y Enredars, 2020, pp. 291-312.
- Friedman, Hannah J. «The Invisible Sainthood of Mariana de Jesús Paredes y Flores». *Art History*, vol. 47, no. 1, 2024, pp. 68-96, <https://doi.org/10.1093/arthis/ulae012>.
- Kennedy-Troya, Alexandra. *Élites y la nación en obras. Visualidades y arquitectura del Ecuador 1840-1930*. Universidad de Cuenca y Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 2016.
- . *Monasterio de la Inmaculada Concepción, Cuenca-Ecuador. Cuarto centenario 1599-1999*. Comunidad del Monasterio, 1999.
- Kennedy-Troya, Alexandra, y Carmen Fernández-Salvador. «La imagen y formación del ciudadano virtuoso y patriota». *Élites y la nación en obras: visualidades y arquitectura del Ecuador 1840-1930*, Universidad de Cuenca y Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 2016, pp. 165-178.
- Morán de Butrón, Jacinto. *Vida de la B. Mariana de Jesús de Paredes y Flores, conocida vulgarmente bajo el nombre de la Azucena de Quito*. Imprenta de V. Valencia, 1856.
- Mulvey, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema». *Screen*, vol. 16, no. 3, 1975, pp. 6-18.